

Naturalisierte Machtverhältnisse

Josef Reinhard's *Portrait von Charles-Daniel de Meuron und zwei versklavten Männern, genannt Pedro und Vendredi* (1789)

Elena Matilde Stella Bally



Abb. 1: Josef Reinhard, *Portrait von Charles-Daniel de Meuron und zwei versklavten Männern, genannt Pedro und Vendredi*, 1789, Öl auf Leinwand, doubliert, 80.5 × 64 cm, Privatbesitz (Familie de Meuron), Musée militaire et des toiles peintes, Château de Colombier, Neuchâtel

1 Das historische Nachleben des Gemäldes

Im Jahr 1789 porträtierte der Luzerner Trachtenmaler Josef Reinhard (1749–1824) den General Charles-Daniel de Meuron, flankiert von seinen beiden 'Dienern' (Abb. 1). General de Meuron (1738–1806) war Kommandant und Besitzer eines Schweizer Regiments, das zunächst im Dienst der Niederländischen Ostindien-Kompanie und später Grossbritanniens stand.¹ Als er 1786 vom Kap der Guten Hoffnung in sein Heimatdorf Saint-Sulpice im Kanton Neuenburg zurückkehrte, brachte er nicht nur zahlreiche Artefakte und Naturalien mit, die heute den Kern der Sammlungen des Musée d'Ethnographie de Neuchâtel bilden, sondern auch die beiden Männer, die ihm in Reinhard's Gemälde zur Seite gestellt sind.² Eine Inschrift auf der Rückseite der doublierten Leinwand bezeichnet diese als „son Indien Vendredy“ und „S Pedro negre*“.³ Sie gehörten zu de Meurons persönlichem Haushalt am Kap, in dem insgesamt dreizehn versklavte Menschen arbeiteten.⁴ Vendredi stammte vermutlich aus Indien und wurde über niederländische Handelsposten in Indien oder Batavia nach Kapstadt verkauft. Pedro kam ursprünglich aus Mosambik.⁵ Heute gilt das Porträt als eines der wenigen, wenn nicht gar als das einzige erhalten gebliebene Abbild versklavter Personen, die im 18. Jh. in einem Schweizer Haushalt tätig waren.⁶

Das betreffende Gemälde ist nach wie vor im Besitz der Familie de Meuron und befindet sich als Dauerleihgabe im Militärmuseum in Colombier. Das Museum ist jedoch seit den frühen 2000er Jahren geschlossen. Obwohl es der Öffentlichkeit seither nicht mehr dauerhaft zugänglich war, wird das Gemälde in zwei Forschungsarbeiten aus dem Jahr 2005 erwähnt, die beide den Verstrickungen von Schweizer Akteur:innen und Institutionen in den transatlantischen Handel mit versklavten Menschen gewidmet sind: *Reise in Schwarz-Weiss* von Hans Fässler sowie *Schwarze Geschäfte*, geschrieben von Thomas David, Bouda Etemad und Janick Marina Schaufelbuehl. In beiden Fällen wird das Porträt in erster Linie als historische Quelle begriffen, die unabhängig von ihren bildnerischen Qualitäten die genannten Verstrickungen am Beispiel des Generals illustriert.⁷ Ähnlich wird das Gemälde meiner Ansicht nach auch im Rahmen der Ausstellung *Barock. Zeitalter der Kontraste* (16.9.2022–15.1.2023) im Schweizerischen Nationalmuseum in Zürich behandelt.

¹ Vgl. Kaehr 2000, S. 17–19.

² Vgl. Fässler 2005, S. 164f.

³ Vgl. Lee 2020, S. 243, FN 3. *In diesem Aufsatz werden Begriffe wie „negre“ oder „Page“ aus historischen Quellen zitiert. Heute werden diese Begriffe als abwertend empfunden und wegen ihrer kolonialen und rassistischen Konnotationen nicht mehr verwendet. Bei der Beschreibung historischer Gemälde kann es jedoch sinnvoll sein, sie beizubehalten, da sie die ungleichen Machtverhältnisse zwischen den Porträtierten offenlegen. Dies ist gerade dann angezeigt, wenn, wie im Falle von Reinhard's Bildnis, die ursprünglichen Namen der Dargestellten unbekannt sind (vgl. *Words Matter* 2018, S. 137).

⁴ Vgl. Fässler 2005, S. 164f.

⁵ Vgl. Lee 2022, S. 75.

⁶ Vgl. ebd.

⁷ Vgl. Fässler 2005, S. 165, bzw. David/Etemad/Schaukelbuehl 2005, S. 113, 115.

Der Umstand, dass es sich bei dem Porträt um die vermutlich einzige überlieferte Darstellung versklavter Personen handelt, die im Gebiet der heutigen Schweiz lebten und arbeiteten, bestimmt also gewissermassen, wie es heute mit Bedeutung aufgeladen wird. Dies wiederum kann vor dem Hintergrund einer partiellen Amnesie seitens der Schweizer Politik und Öffentlichkeit hinsichtlich der kolonialen Vergangenheit (und der postkolonialen Gegenwart) des Landes gesehen werden. So kontrastieren die von Fässler sowie die von David, Etemad und Schaufelbuehl gesammelten Erkenntnisse mit dem bis heute aufrechterhaltenen Bild einer neutralen, humanitären Werten verpflichteten Schweiz.

Bezeichnenderweise wird das Gemälde in der ausführlichsten, wenn auch nicht sehr umfangreichen, Monografie zu Josef Reinhard nicht erwähnt.⁸ Das Spannungsverhältnis zwischen Reinhardts Position als bekanntem Trachtenmaler, der mit seinen stereotypen Bildern der Schweizer Landbevölkerung massgeblich zur Konstruktion eines schweizerischen Exzeptionalismus beitrug, und seinem Porträt de Meurons mit seinen beiden 'Dienern', das eine solche Konstruktion unweigerlich in Frage stellt, wird erstmals in der Ausstellung *Exotic Switzerland?* (24.9.2020–28.2.2021) und der dazugehörigen Publikation thematisiert.⁹ Darin enthalten ist der Beitrag von Chonja Lee, die sich dem verweigerten Subjektstatus von Pedro und Vendredi zuwendet, wobei es ihr mithilfe des überlieferten Schriftverkehrs von de Meuron gelingt, deren Biografien zumindest teilweise zu rekonstruieren.¹⁰ Die Autorin verlagert damit den Fokus erstmals von de Meuron auf die beiden Pedro und Vendredi genannten Männer. Doch auch hier wird das Gemälde an sich nur flüchtig berührt, ebenso wie die Problematik, dass es nicht nur keine schriftlichen Zeugnisse von Pedro und Vendredi gibt, sondern auch keine Form der bildlichen Selbstrepräsentation. So war es de Meuron, der als ihr 'Besitzer' sowie als Auftraggeber und Hauptmotiv des Porträts über ihre Aufnahme in das Bild verfügte.

Die vorliegende Arbeit ist auf die Untersuchung des Verhältnisses zwischen dem 'Wer' und dem 'Wie' in Reinhardts Porträt ausgerichtet. Meine Forschungsfragen schliessen dabei an Lees Bemerkung zur Bildfunktion von Pedro und Vendredi an, wonach die beiden primär miteinbezogen wurden, um de Meuron einen „Anflug von Weltgewandtheit, Herrschaft und Reichtum“ zu verleihen.¹¹ Wie also sind die drei Figuren repräsentiert? Welches Verhältnis wird zwischen ihnen inszeniert? Wie werden sie voneinander differenziert? Beschränkt sich die Bildfunktion von Pedro und Vendredi tatsächlich darauf, als passive Attribute den Status ihres 'Besitzers'

⁸ Es handelt sich dabei um den Ausstellungskatalog *Josef Reinhard, 1749–1824* des Kunstmuseums Luzern von 2005.

⁹ Vgl. Etienne 2020; Lee 2020.

¹⁰ Vgl. Lee 2020, S. 243f.

¹¹ Lee 2022, S. 75.

zu veranschaulichen? Auf welche Bildtradition rekurriert diese Rollenverteilung innerhalb des Gemäldes?

Im Folgenden möchte ich dafür argumentieren, das Porträt innerhalb der von Tizian begründeten Bildtradition des *weissen* Herren beziehungsweise der *weissen* Dame mit Schwarzer Assistenzfigur zu verorten, auf die es meines Erachtens implizit verweist. Es soll gezeigt werden, dass das Gemälde Teil einer diskriminierenden Bildproduktion war, die nicht nur das Ergebnis bestimmter historisch gewachsener Machtverhältnisse darstellte, sondern diese auch ihrerseits prägte, indem sie sie visuell naturalisierte. Hierbei beziehe ich mich sowohl auf Arbeiten, welche die ikonografische Bedeutung des Schwarzen Pagen als Zeichen der Nobilität, des Reichtums und eines kosmopolitischen Lebensstils ihrer 'Besitzer:innen' untersuchen, als auch auf Publikationen, die einen solchen Fokus auf die Repräsentation des 'Anderen' im Sinne der *Critical Whiteness Studies* kritisieren.¹² Letztere begreifen 'Rasse' als ein variables und relationales Konzept. Demzufolge dient die Darstellung des 'Anderen' in erster Linie der Formierung eines *weissen* hegemonialen Subjekts innerhalb des Bildnisses.

2 Bildtradition des Schwarzen Pagen – höfische Ursprünge und bürgerliche Aneignung

Die Ikonografie des *weissen* Herrn oder der *weissen* Dame mit Schwarzer Begleitfigur geht auf höfische Porträts der Renaissance zurück, so Paul Kaplan, der sich in den 1980er Jahren der kritischen Analyse des Motivs annahm und damit eine lange bestehende Forschungslücke schloss.¹³ Als früheste Darstellung einer *weissen* Person mit Schwarzer Assistenzfigur kann Tizians Porträt der *Laura Dianti mit Schwarzem Pagen* gelten, das um 1523 am Hof Alfonso I. d'Este entstand (Abb. 2). Das Gemälde zeigt Laura in prächtiger Kleidung und stehender Pose.¹⁴ Ihre Hand ruht auf der Schulter des ebenso luxuriös eingekleideten Schwarzen Knaben an ihrer Seite. Während er voller Neugierde und Bewunderung zu seiner 'Herrin' aufblickt und ihr die Handschuhe hält, schaut sie leicht melancholisch und seine Bemühungen scheinbar ignorierend, an den Betrachtenden vorbei ins Leere.

¹² Exemplarisch für erstere Forschungsmeinung können die Texte von Kaplan 1982, Fair Bestor 2003 sowie Bindman/Weston 2011 gelten. Als Beispiele für letztere Forschungsmeinung die Beiträge von Rosenthal 2001 und Koos 2010.

¹³ Vgl. Kaplan 1982a, S. 12.

¹⁴ Vgl. Kaplan 1982a, S. 11; Koos 2010, S. 17.



Abb. 2: Tizian, *Laura Dianti mit Schwarzem Pagen*, um 1523, Öl auf Leinwand, Sammlung Heinz Kisters, Kreuzlingen



Abb. 3: Anthonis van Dyck, *Marchesa Elena Grimaldi Cattaneo mit Schwarzem Pagen*, 1623, Öl auf Leinwand, National Gallery of Art, Washington

Damit nimmt Tizians Gemälde, gemäss Marianne Koos, eine Rollenverteilung vorweg, die auch in späteren Porträts *weisser* Damen mit Schwarzen Pagen immer wieder zu beobachten ist, wobei sie explizit auf Anthonis van Dycks Porträt der *Elena Grimaldi mit Schwarzem Pagen* von 1623 verweist (Abb. 3).¹⁵ Auch hier bringen die asymmetrische Blickkonstellation und die gegensätzliche Körperhaltung die Unterordnung der Schwarzen Begleitfigur gegenüber der Porträtierten zum Ausdruck. Und wie Tizian, in dessen Gemälde das dunkle Profil des Pagen in auffälligem Kontrast zum Weiss von Lauras Ärmel und ihrer hellen Hand steht, instrumentalisiert auch van Dyck das dunkle Inkarnat des Pagen, um die 'edle Blässe' der Dargestellten zu akzentuieren.¹⁶ Beide Porträts werden in der Forschung als typenprägend angesehen.¹⁷

Die weitaus selteneren Herrenbildnisse mit Schwarzer Assistenzfigur zeigen zumeist Herrscher oder Adlige als Feldherren, denen ihr Schwarzer Begleiter einen Helm oder Mantel trägt beziehungsweise die Zügel ihres Pferdes hält.¹⁸ Sie sind folglich in einem Kontext militärischer Herrschaftsrepräsentation zu verorten, wobei der Page stets als treuergebener Diener erscheint, der seinen 'Herren' ehrfurchtsvoll betrachtet.¹⁹ Im Gegensatz zu den Damenbildnissen,

¹⁵ Vgl. Koos 2010, S. 23.

¹⁶ Vgl. Koos 2010, S. 17, 21f.; Rosenthal 2001, S. 99; Wolf 2004, S. 27.

¹⁷ Vgl. Wolf 2004, S. 22; Koos 2010, S. 23; Rosenthal 2001, S. 99; Bindman 2013, S. 74.

¹⁸ Vgl. Wolf 2004, S. 25.

¹⁹ Vgl. Wolf 2004, S. 25.

in denen oftmals ein inniges und bisweilen erotisch aufgeladenes Verhältnis zwischen Dame und Page inszeniert wird, ist das männliche Bildnis in der Regel von einer grösseren Distanz der Dargestellten bestimmt.²⁰

Wie bereits Kaplan in seiner Studie deutlich macht, muss die Entstehung und Verbreitung der Ikonografie vor dem Hintergrund der imperialen Expansion Europas und der damit einhergehenden Intensivierung des transatlantischen Handels mit versklavten Menschen begriffen werden.²¹ So waren versklavte Schwarze Kinder/‘Bedienstete’ an europäischen Höfen in Italien seit dem ausgehenden 15. Jh. und in Mittel- und Osteuropa seit Mitte des 17. Jh. zunehmend präsent.²² Es besteht also eine gewisse Korrelation zwischen der wachsenden Verfügbarkeit Schwarzer ‘Bediensteter’ infolge der Ausweitung des Handels mit versklavten Menschen einerseits und der von Italien ausgehenden Verbreitung des Bildtypus im übrigen Europa im Zeitraum zwischen 1650 und 1750 andererseits.²³ Dabei geht es aber eher um einen generellen Trend als um einen kausalen Zusammenhang, wie David Bindman schreibt: Die geschätzte Zahl Schwarzer ‘Bediensteter’ an europäischen Höfen entspricht nicht der Anzahl überlieferter Porträts mit Schwarzer Begleitfigur. Auch lässt sich anhand dieser Porträts nicht nachweisen, dass die Dargestellten tatsächlich ‘Halter:innen’ von versklavten Menschen waren, da es sich um Modelle oder fiktive Figuren handeln könnte.²⁴

Die meisten der erhaltenen Porträts mit Schwarzer Assistenzfigur entstanden an den grossen Höfen in Grossbritannien und den Niederlanden, sowie zu einem geringeren Teil in Frankreich und Deutschland. Zum einen wird dies auf die engen künstlerischen und wirtschaftlichen Austauschbeziehungen zwischen Grossbritannien und den Niederlanden, zum anderen auf die rege Beteiligung der beiden Länder an Sklaverei und am Handel mit versklavten Menschen zurückgeführt.²⁵

Mit der Entstehung eines wohlhabenden Bürgertums im 18. Jh. verbreitete sich der Besitz Schwarzer ‘Bediensteter’ mancherorts auch über den Hof hinaus. Damit einhergehend kam es zu einer ‘Verbürgerlichung’ der vormals dem Adel vorbehaltenen Bildtradition.²⁶ Insbesondere Kaufleute, die durch den Fernhandel sowie den Handel mit versklavten Menschen zu neuem Reichtum kamen, sowie Kolonialbeamte oder -offiziere übernahmen diese höfische Konventi-

²⁰ Vgl. ebd., S. 28f.

²¹ Vgl. Kaplan 1982a, S. 12–14.

²² Vgl. Kaplan 1982a, S. 12–14; Bindman 2013, S. 71; Wolf 2004, S. 19.

²³ Vgl. Wolf 2004, S. 20.

²⁴ Vgl. Bindman 2013, S. 77.

²⁵ Vgl. Wolf 2004, S. 20; Rosenthal 2001, S. 99.

²⁶ Vgl. Bindman 2013, S. 74f.

on.²⁷ In diesem Kontext kann nun auch Reinhardts Gemälde von de Meuron und seinen beiden ‘Dienern’ verstanden werden.

Wie Wolf darlegt, ist die Assistenzfigur des Schwarzen Pagen als identifizierendes Attribut genderspezifisch und gibt nur in Herrenbildnissen Auskunft über die berufliche Laufbahn des Porträtierten.²⁸ Darüber hinaus verweist sie auf Gérard de Laïresses einflussreiches Künstlertraktat *Groot Schilderboek* von 1707, in dem Schwarze Pagen als mögliche Attribute bei der Darstellung von Verwaltern der Niederländischen Ost- und Westindien Kompanie aufgeführt wurden.²⁹

Ob de Meuron mit de Laïresses’ Abhandlung vertraut war oder welche konkreten Porträts mit Schwarzer Assistenzfigur er kannte, lässt sich der Quellenlage nicht entnehmen. Fest steht, dass er sich in Kreisen bewegte, in denen solche Schriften und Bilder zirkulierten. Eine gewisse Irritation löst allerdings das vergleichsweise späte Entstehungsjahr des Porträts aus. Wie Bindman schreibt, muss gerade bei den Porträts aus dem 18. Jh. der Entstehungskontext eingehend geprüft werden, da der Besitz Schwarzer ‘Bediensteter’ infolge zunehmender Abolitionskampagnen um die Jahrhundertmitte zunehmend kontrovers beurteilt wurde. Infolgedessen kam es auch zu einer Zäsur in der Rezeption von Porträts mit untergeordneter Schwarzer Assistenzfigur.³⁰ Die Bildtradition des Schwarzen Pagen verlor ab der zweiten Hälfte des 18. Jh. kontinuierlich an Attraktivität. An anderer Stelle ergänzt Bindman, dass der deutliche Rückgang von Porträts mit Schwarzen Pagen ab den 1760er Jahren auch damit zusammenhängt, dass die Zurschaustellung ‘materieller Besitztümer’ an Prestige einbüsste und in Porträts *weisser* Damen/Herren fortan die ‘inneren Qualitäten’ betont wurden.³¹

De Meurons Porträt kann also als spätes Beispiel für die beschriebene Bildtradition gelten, was meist dahingehend interpretiert wird, dass die Dargestellten den Anspruch hegen, in die Kreise des alten Adels aufgenommen zu werden und durch die Übernahme althergebrachter Etiketten eine gewisse Nostalgie zum Ausdruck bringen.³²

3 Verortung des Gemäldes innerhalb der Bildtradition des Schwarzen Pagen

Reinhardts Bildnis zeigt die drei Figuren von de Meuron und seinen beiden ‘Dienern’ vor einem weich gezeichneten Hintergrund, in warmen, dunkel gehaltenen Braun- und Grüntönen. Auf der rechten Seite ist eine Befestigungsmauer zu erkennen, auf der linken Seite öffnet sich der Blick

²⁷ Vgl. Friedrich 2004, S. 99; Rosenthal 2001, S. 100.

²⁸ Vgl. Wolf 2004, S. 22.

²⁹ Vgl. ebd., S. 33, FN 21.

³⁰ Vgl. Bindman 2013, S. 76.

³¹ Vgl. Bindman/Boucher/Weston 2011, S. 5.

³² Vgl. Friedrich 2004, S. 105.

auf eine nur vage angedeutete Graslandschaft (Abb. 1). Die drei Figuren in Ganzkörperansicht sind nahe am vorderen Bildrand platziert, wie auf einer Bühne. Im Gegensatz zur summarischen Qualität des Hintergrunds sind ihre Körper plastisch ausgestaltet und klar konturiert, sodass sie deutlich hervortreten. Besonders de Meuron und sein Schimmel, beide in strahlendem Weiss und wie von einer unsichtbaren Lichtquelle erhellt, heben sich markant vom schattigen Hintergrund ab. Sie bilden unverkennbar das Zentrum der harmonischen Komposition, während die Gestalten Pedros und Vendredis sie beinahe ornamental einrahmen. Ein Eindruck, der durch ihre symmetrisch gespiegelte Körperhaltung und ihre zueinander passende Kleidung weiter verstärkt wird.

De Meuron erscheint in vollem Ornat mit polierten Stiefeln, Epauletten, roter Schärpe, gepuderter Perücke und einem Orden am Revers. Unter seinem knielangen Mantel ragt der reich verzierte Griff eines Degens hervor. Mit diesen militärischen Insignien versehen, flankiert von seinen beiden jugendlich wirkenden 'Dienern' und inszeniert vor der repräsentativen Kulisse mit Wehrmauer und Landschaftsausblick, wird de Meurons gesellschaftlicher Status kenntlich gemacht.

So wie die Gewandung de Meurons ihn als erfahrenen General ausweist, gibt auch die kunstvoll ausgeführte Kleidung von Pedro und Vendredi Aufschluss über deren soziale Stellung, zumal beide Livreen in den Farben des Regiments tragen. Im Gegensatz zu *weissen* Pagen wurde die Assistenzfigur des Schwarzen Pagen jedoch selten nur in Livree dargestellt, sondern meist mit 'exotischen' Attributen wie einem Turban oder Perlenohrring versehen oder gleich ganz in ein orientalisierendes Fantasiekostüm gehüllt (Abb. 2, 3). Dieser Konvention folgend, trägt auch Pedro in Reinhardts Porträt einen auffällig prunkvollen Ohrschmuck mit Perlen. Dabei ging es, so Wolf, in erster Linie um die Betonung der ethnischen 'Alterität' des Schwarzen Pagen, wobei dessen tatsächliche Herkunft in den Bereich des Imaginären verlagert wurde.³³

Das Tragen von Ohrringen kam in Europa ab dem Ende des 12. Jh. aus der Mode, wohingegen es zuvor weit verbreitet gewesen war. Diese Verschiebung machte es Fair Bestor zufolge möglich, dass der Ohrring in der Bildnismalerei zu einem Marker der Ethnizität nicht-europäischer Menschen wurde. Fortan galt er als ein Mittel, um eine 'exotische' Wirkung zu erzielen.³⁴ Wobei die Materialität des Ohrrings vermutlich eine ebenso wichtige Rolle spielte, da Perlen als importiertem Luxusgut ohnehin der Glanz des 'Exotischen' anhaftete.

³³ Vgl. Wolf 2004, S. 20.

³⁴ Vgl. Bestor 2003, S. 644.

Die Degradierung Schwarzer Pagen zu 'Luxusartikeln', äusserte sich oftmals auch darin, dass sie auf eine Ebene mit Tieren oder sogenannten Exotika gestellt werden.³⁵ Ikonografisch orientieren sich solche Kompositionen an frühneuzeitlichen Kunstkammerordnungen, in denen, so Schmidt-Linsenhoff, Schwarze Pagen als „menschliche Sammel- und Wissensobjekte – wie Haarmenschen, Zwerge und andere Mirabilia und Monstra – verortet wurden.“³⁶ Diese Erklärung korrespondiert nicht nur mit de Meurons Sammeltätigkeit, sondern lässt sich auch direkt auf Reinhardts Gemälde anwenden, das Pedro und Vendredi in ein analoges Verhältnis zum Pferd des Generals setzt.

Diese Verweigerung eines Subjektstatus, die sich in der verdinglichenden Darstellung des Schwarzen Pagen manifestiert, versteht Schmidt-Linsenhoff jedoch nicht als generelle Negation kultureller Handlungsfähigkeit. Damit wendet sie sich gegen frühere ideologiekritische Auseinandersetzungen mit dem Bildtypus, in denen die Assistenzfigur des Schwarzen Pagen lediglich als Zeugnis der Objektivierung Schwarzer Menschen innerhalb des Herrschaftssystems der Sklaverei verurteilt und damit, so die Autorin, ihr kritisches Potenzial in einer postkolonialen Gegenwart übersehen wurde.³⁷ Demgegenüber vertritt Schmidt-Linsenhoff die Auffassung, dass die frühneuzeitlichen Gemälde mit Schwarzem Pagen den wachsenden Einfluss der „verdinglichten Fremden“ auf die Formierung europäischer Subjektpositionen im Kontext imperialer Expansion sichtbar machen.³⁸ Das kritische Potential besteht folglich darin, dass die Bilder ein *wechselseitiges* Abhängigkeitsverhältnis anerkennen und auf unterschiedlichste Weise verhandeln.³⁹

Schmidt-Linsenhoffs Argumentation folgend, könnte also hinsichtlich Reinhardts Porträt gesagt werden, dass hier latent eine Interdependenz zwischen de Meuron und seinen beiden 'Dienern' thematisiert wird. So gründet die Hegemonialstellung des Generals innerhalb wie ausserhalb des Gemäldes auch in seiner Verfügungsmacht über seinen Besitz, Pedro und Vendredi eingeschlossen. Wie viele seiner Zeitgenoss:innen geriet er damit in eine wachsende Abhängigkeit von global zirkulierenden Menschen und Gütern, womit im Sinne Schmidt-Linsenhoffs nicht nur die materielle Ebene ökonomischer Abhängigkeit gemeint ist, sondern ebenso die immaterielle Ebene kolonialer Identitätsbildung.⁴⁰

Auf formaler Ebene wird die Beziehung zwischen den drei Figuren durch eine gemeinsame Interaktion hergestellt. So scheint es, als wäre der General, dessen linker Arm auf der Flan-

³⁵ Vgl. Wolf 2004, S. 26; Lugo-Ortiz 2013, S. 206.

³⁶ Vgl. und zit. Schmidt-Linsenhoff 2008, S. 107.

³⁷ Schmidt-Linsenhoff 2008, S. 117.

³⁸ Vgl. und zit. ebd., S. 107.

³⁹ Ebd., S. 117.

⁴⁰ Ebd., S. 107.

ke seines bereits gesattelten Pferdes ruht, im Begriff aufzusteigen. Offenbar dadurch veranlasst, hält Pedro die Zügel des Tieres, während Vendredi de Meuron den Federhelm überreicht. Vendredi blickt bewundernd, ja geradezu andächtig zu seinem ‘Herren’ auf. De Meuron seinerseits quittiert zwar Vendredis Anwesenheit, indem er vage in seine Richtung schaut, erwidert seinen Blick aber nicht direkt. Auch scheint er mit einer ungeduldigen Geste in seine Richtung zu deuten, ganz so als ob Vendredi ihm den Helm nicht schnell genug geben würde. Sowohl diese Blickkonstellation als auch die Geste des Darbietens, die bereits in Tizians Porträt der Laura Dianti angelegt ist, suggerieren eine Art willige Dienstbarkeit seitens Vendredis und naturalisieren so die dargestellte Hierarchie zwischen ihm und seinem ‘Herren’.

Die Abbildung einer Dienstleistung in der frühneuzeitlichen Porträtmalerei war, wie Fair Bestor in Bezug auf Tizians Porträt feststellt, ein Mittel, um Ähnlichkeit und Differenz zwischen Personen unterschiedlichen sozialen Ranges zu erörtern – wobei Fair Bestor die aus heutiger Sicht offenkundige ‘Rassenhierarchie’ zwischen Laura und ihrem Pagen weitgehend ausklammert.⁴¹ Tatsächlich handelt es sich bei einer Lesart des Bildes im Kontext einer ‘Rassenhierarchie’ um eine ahistorische Sichtweise, denn wie Bindmans Forschungen zur Entwicklung der Bildtradition zeigen, waren die frühen Darstellungen mit Schwarzen Pagen zwar von Vorurteilen über die ‘natürliche’ Unterwürfigkeit nicht-europäischer Menschen und damit der impliziten Legitimation der Sklaverei geprägt, diese waren aber noch nicht pseudowissenschaftlich untermauert und in eine kohärente ‘Rassentheorie’ eingebettet. Dazu kam es erst Mitte 18. Jh., als die Dialektik zwischen dem ‘Eigenen’ und dem ‘Fremden’ immer stärker in den Vordergrund rückte.⁴² Wie Bindman feststellt, waren die zu dieser Zeit entstandenen Porträts zunehmend von einer visuellen Rhetorik binärer Oppositionspaare wie Subjekt/Objekt, Diener/Meister geprägt, wobei die tatsächliche Beziehung zwischen den Dargestellten – sofern es sich um real existierende Personen handelte – unweigerlich voller Widersprüche und Ambivalenzen war.⁴³

Hinsichtlich Reinhards Gemälde lässt sich nun feststellen, dass anhand von Pedros Darstellung im Vergleich zu der Vendredis durchaus ein subtiler Bruch mit solchen Dualismen nachvollziehbar ist. Während die beiden Figuren de Meurons und Vendredis durch Blicke und Gesten direkt aufeinander bezogen sind, scheint Pedro geradezu isoliert. Sein Blick ruht nicht auf de Meuron, wodurch er weniger wie ein passives Attribut seines ‘Herren’ wirkt. Genau genommen ist Pedros Blick ähnlich abstrakt wie der de Meurons. Ausserdem ist sein Auftreten selbstbewusster als das Vendredis, seine Körperhaltung dynamischer und er ist grösser als sein zierlicher Kollege; er nimmt mindestens genauso viel Bildfläche ein wie de Meuron, womit das ansonsten übli-

⁴¹ Vgl. Bestor 2003, S. 668.

⁴² Vgl. Bindman 1994, S. 71.

⁴³ Vgl. Bindman 2013, S. 75.

che Grössenverhältnis umgekehrt wird. Die Begleitfigur des Schwarzen Pagen wurde nämlich, laut Wolf, tendenziell recht klein und an den Bildrand gedrängt dargestellt, sodass sie jeweils nur unvollständig zu sehen war.⁴⁴ Die geringe Grösse liess sich dabei nicht allein durch ihr meist junges Alter erklären, sondern hing genau wie ihre marginale Position im Bild von ihrer sozialen Rolle ab. Es galt das Darstellungsprinzip der Bedeutungsperspektive.⁴⁵ Auch wenn Pedro tatsächlich sehr hochgewachsen war, legen Wolfs Ausführungen nahe, dass ihm aufgrund seines sozialen Status mehr Bildraum und eine grössere Individualität zugestanden wurde. Und wie aus den Quellen hervorgeht, war Pedro de facto kein einfacher Stallknecht, sondern wurde vermutlich mit ‘vornehmeren Aufgaben’ betraut. Entsprechend wird er in einem Brief neben einem Stallknecht und einem Sekretär de Meurons genannt.⁴⁶

4 Aufkommende ‘Rassendiskurse’ – der *weisse* Körper als implizite Norm

Bereits im 16. Jh. versuchte die höfische Gesellschaft, sich durch einen besonders hellen Teint von der arbeitenden Bevölkerungsschicht abzugrenzen. Infolgedessen wurde die *weisse* Hautfarbe zum normativen Schönheitsideal erklärt. Um diesem Ideal zu entsprechen, wurden zahlreiche Massnahmen ergriffen, die von Salben und Schminke bis hin zum vorsätzlichen Verderben des Magens reichten. Dieses Streben nach einer ‘edlen Blässe’ wurde wiederum vom Wunsch nach einer besonders dunklen Hautfarbe bei den Schwarzen Pagen begleitet. Hinter diesem Wunsch stand die Faszination für das ‘Exotische’ ebenso wie das Bewusstsein, dass die Gegenüberstellung von *weisser* und Schwarzer Haut, den *weissen* Teint heller erscheinen lässt.⁴⁷

Für die Bildtradition des Schwarzen Pagen bedeutet dies, dass die visuell suggestive Kontrastierung der *weissen* Haut der Porträtierten mit der Schwarzen des Pagen *Weissein* als „sichtbaren Wert“ herausstreichen sollte: Das *weisse* hegemoniale Subjekt konstituiert sich über den Vergleich mit einem rassifizierten ‘Anderen’. Umgekehrt existiert auch der Schwarze Körper innerhalb des Bildnisses nur in Relation zu einer impliziten *weissen* Norm.⁴⁸ Die ‘rassische’ und somit rassistische Differenzierung des Schwarzen Körpers manifestiert sich dabei nicht allein in exotisierenden Attributen wie dem Ohrring, einer dienstbaren Körperhaltung oder einem unterwürfigen Blick, sondern auch in der Farbe der für das Inkarnat verwendeten Pigmente und in ‘physiognomischen Zeichen’.⁴⁹

⁴⁴ Vgl. Wolf 2004, S. 22.

⁴⁵ Vgl. Wolf 2004, S. 26.

⁴⁶ Vgl. Lee 2022, S. 77, FN 53.

⁴⁷ Vgl. Wolf 2004, S. 27f.; Friedrich 2004, S. 102.

⁴⁸ Zit. Wolf 2004, S. 27; vgl. Rosenthal 2001, S. 97f.

⁴⁹ Vgl. Bindman/Boucher/Weston 2011, S. 10.

Vor dem Hintergrund der aufkommenden ‘Rassendiskurse’ im 18. und 19. Jh. wurden diese ‘physiognomischen Zeichen’ immer deutlicher hervorgehoben. Besonders Menschen afrikanischer Herkunft wurden zunehmend stereotyp dargestellt mit wulstigen Lippen, platter Nase und wolligem Haar – physische Merkmale, die häufig als Hinweis auf das innere Wesen eines Individuums gelesen wurden.⁵⁰ Prägend in dieser Hinsicht wirkten die Schriften des Schweizer Pfarrers und Philosophen Johann Kaspar Lavater (1741–1801). Für Lavater gab das äussere Erscheinungsbild eines Menschen Aufschluss über dessen Charakter, wobei er die Ansicht vertrat, dass *weisse* Europäer das universelle Ideal repräsentieren würden, an dem alle anderen ‘Rassen’ gemessen werden können. Menschen afrikanischer Herkunft verortete er am untersten Ende dieser Skala.⁵¹

Die dunkle Hautfarbe afrikanischer Menschen wurde entsprechend nicht nur als physiognomisches Merkmal gelesen, sondern auch als Metapher für eine ‘dunkle Moral’. Ein Diskurs, der letztlich dazu diente die ‘moralische und kulturelle Überlegenheit’ der *Weissen* zu behaupten.⁵² So wurde in den ästhetischen Traktaten der Zeit (weibliche) Tugend häufig mit der Fähigkeit zu Erröten assoziiert – eine Fähigkeit, die angeblich nur in der Darstellung *weisser* Haut sichtbar gemacht werden kann.⁵³ Entsprechend wurde Schwarze Haut oftmals als ‘monotone’ dunkle Fläche gemalt.⁵⁴

Zweifellos ist auch in Reinhardts Bildnis der Blick auf das ‘*weisse* Zentrum’ gerichtet, was neben der kompositorischen Hierarchie auch mit dem Kontrast des Kolorits zusammenhängt: Die scheinbar hell erleuchtete Figur de Meurons und sein Schimmel heben sich markant vom dunklen Hintergrund ab, während die als Pedro und Vendredi ausgewiesenen Männer farblich in ihm aufzugehen drohen. Bemerkenswerterweise wird aber weder das dunkle Inkarnat der beiden Männer malerisch als hässlich, sprich eintönig, definiert, noch sind ihre Gesichtszüge stereotypisiert. Bei beiden Figuren wurde die Haut in differenziert abgeschatteten Brauntönen gemalt und die Konturen an den Gesichtsrändern sorgfältig herausgearbeitet, sodass sich ihr jeweiliges Profil dennoch vor dem farblich verwandten Hintergrund abzeichnet.

Reinhardts Darstellung weicht also in gewisser Hinsicht von der zuvor beschriebenen malerischen Schematisierung ab. Dies ist umso erstaunlicher als sich Reinhard nachweislich mit den theoretischen Schriften Lavaters beschäftigte, ihn 1785 sogar persönlich traf. Eine Auseinandersetzung, die sich besonders in seinem ersten Trachtenzyklus niederschlug, der im selben Zeit-

⁵⁰ Vgl. Bindman/Gates 2011, S. xvi.

⁵¹ Vgl. Rosenthal/Lugo-Ortiz 2013, S. 22.

⁵² Vgl. Bindman/Boucher/Weston 2011, S. 7.

⁵³ Vgl. Rosenthal 2001, S. 104.

⁵⁴ Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2008, S. 102.

raum entstand wie de Meurons Porträt.⁵⁵ Die Serie zeigt Schweizer Bäuerinnen und Bauern in traditioneller Kleidung vor einem neutralen Hintergrund. Anders als im repräsentativen Porträt von de Meuron und seinen beiden ‘Dienern’, verfolgt Reinhard in diesen Arbeiten den Anspruch, typologische Studien zu schaffen.⁵⁶ Dementsprechend sehen wir auf den Gemälden des Zyklus gedrungene Gestalten mit übergrossen Köpfen und groben Gesichtszügen (Abb. 4). Das Porträt de Meurons nimmt also auch in dieser Hinsicht eine Sonderstellung innerhalb des Œuvres des Künstlers ein, was gemeinsam mit der gewissermassen anachronistischen Bezugnahme auf die Bildtradition des Schwarzen Pagen die Vermutung nahelegt, dass das Bildnis weitestgehend den Anforderungen des Auftraggebers entspricht.



Abb. 4: Josef Reinhard, *Ulrich Bräker und seine Frau Salome aus dem Toggenburg*, 1793, Öl auf Leinwand, 70 × 49 cm, Bernisches Historisches Museum

5 Fazit

Die Analyse von Reinhard's Bildnis zeigt, dass das Gemälde Teil einer rassistischen Bildproduktion ist, die nicht losgelöst von der imperialen Expansion Europas und der damit einhergehenden Intensivierung des transatlantischen Handels mit versklavten Personen betrachtet werden kann. Schweizer Akteure wie de Meuron trugen das koloniale Projekt mit, indem sie eine Bildtradition weiterführten, die primär dazu diente, die hierarchisierte Differenz zwischen dem *weissen* Subjekt und dem rassifizierten ‘Anderen’ zu fixieren. Das Gemälde ist also nicht nur von Bedeutung, weil es wohl als einziges versklavte Menschen abbildet, die im 18. Jh. in der Schweiz arbeiteten, sondern auch wegen der Art und Weise, *wie* es diese Menschen darstellt und in welche Beziehung es

⁵⁵ Vgl. Pestalozzi 2005, S. 138f.

⁵⁶ Vgl. Etienne 2020, S. 17f.

sie zum Porträtierten setzt. Diese Darstellungsweise weicht in beachtlichem Ausmass vom Gesamtwerk des Malers ab, was durch die Anweisungen – im weitesten Sinne die spezifische Motivlage – des Auftraggebers erklärbar scheint.

6 Literaturverzeichnis

Jane Fair Bestor, Titian's Portrait of Laura Eustochia. The decorum of female beauty and the motif of the black page, in: *Renaissance Studies* 17 (2003), S. 628–673.

David Bindman, Am I Not a Man and a Brother? British Art and Slavery in the Eighteenth Century, in: *RES: Anthropology and Aesthetics* 26 (Herbst 1994), S. 68–82.

David Bindman, Subjectivity and Slavery in Portraiture: From Courtly to Commercial Societies, in: *Slave Portraiture in the Atlantic World*, hrsg. von Agnes Lugo-Ortiz, Angela Rosenthal, New York 2013, S. 71–88.

David Bindman, with contributions from Bruce Boucher and Helen Weston, Introduction, in: *The Image of the Black in Western Art III, Part 3. From the 'Age of Discovery' to the Age of Abolition. The Eighteenth Century*, hrsg. von David Bindman, Henry Louis Gates, Cambridge 2011, S. 1–16.

David Bindman/Henry Louis Gates Jr., Preface to the Image of the Black in Western Art, in: *The Image of the Black in Western Art III, Part 3. From the 'Age of Discovery' to the Age of Abolition. The Eighteenth Century*, hrsg. von David Bindman, Henry Louis Gates, Cambridge 2011, S. viv–xxi.

David Bindman/Helen Weston, Court and City: Fantasies of Domination, in: *The Image of the Black in Western Art III, Part 3. From the 'Age of Discovery' to the Age of Abolition. The Eighteenth Century*, hrsg. von David Bindman, Henry Louis Gates, Cambridge 2011, S. 125–170.

Thomas David, Bouda Etemad, Janick Marina Schaufelbuehl, *Schwarze Geschäfte – Die Beteiligung von Schweizern an der Sklaverei und Sklavenhandel im 18. und 19. Jahrhundert*, Zürich 2005, S. 113–115.

Noémie Etienne, Introduction, in: *Exotic Switzerland. Looking Outward in the Age of Enlightenment*, hrsg. von Noémie Etienne, Claire Brizon, Chonja Lee, Etienne Wismer, Berlin/Zürich 2020, S. 11–29.

Hans Fässler, *Reise in Schwarz-Weiss: Schweizer Ortstermine in Sachen Sklaverei*, Zürich 2006, S. 69, 164–166, 199, 213, 272.

Annegret Friedrich, Porträt einer Familie in Zeiten des Kolonialismus. Sir Joshua Reynolds' George Clive with his family and an Indian maidservant, in: *Weisse Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus*, hrsg. von Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Karl Hölz, Herbert Uerlings, Marburg 2004, S. 97–113.

Roland Kaehr, *Le Mûrier et l'épée: le cabinet de Charles Daniel de Meuron et l'origine du Musée d'ethnographie à Neuchâtel*, Neuchâtel 2000.

Paul Kaplan, Titan's Laura Dianti and the Origins of the Motif of the Black Page in Portraiture, in: *antichità viva* 21, 1982, H. 1, S. 11–18, H.4, S. 10–18.

Kat. Luzern 2005: *Josef Reinhard 1749–1824. Trachten, Porträts, Menschenbilder*, Kunstmuseum Luzern 10.12.2005–05.3.2006, hrsg. von Christoph Lichtin, Luzern 2006.

Kat. Zürich 2022: *Barock – Zeitalter der Kontraste*, Schweizerisches Nationalmuseum 16.9.2022–15.1.2023, hrsg. von Christina Sonderegger, Basel 2022.

Marianne Koos, Maske, Schminke, Schein. Körperfarben in Tizians Bildnis der Laura Dianti mit schwarzem Pagen, in: *Ähnlichkeit und Entstellung. Entgrenzungstendenzen des Porträts*, hrsg. von Werner Busch, Oliver Jehle, Bernhard Maaz, Sabina Slanina, Berlin 2010, S. 15–34.

Anne Kuhlmann-Smirnov, *Schwarze Europäer im Alten Reich. Handel, Migration, Hof*, Göttingen, 2013.

Chonja Lee, Swiss Chintzes. Cotton Threads and Political Patterns, in: *Exotic Switzerland. Looking Outward in the Age of Enlightenment*, hrsg. von Noémie Etienne, Claire Brizon, Chonja Lee, Etienne Wismer, Berlin/Zürich 2020, S. 243–256.

Chonja Lee, Von Zucker, Indienne und versklavten Menschen. Materielle Spuren des transatlantischen Handels in der Alten Eidgenossenschaft, in: Kat. Zürich 2022: *Barock – Zeitalter der Kontraste*, Schweizerisches Nationalmuseum 16.9.2022–15.1.2023, hrsg. von Christina Sonderegger, Basel 2022, S. 70–77.

Christoph Lichtin, Joseph Reinhard. Leben und Werk, in: *Josef Reinhard 1749–1824. Trachten, Porträts, Menschenbilder*, Ausst.-Kat. Luzern: Kunstmuseum Luzern (10.12.2005–5.3.2006), hrsg. von ders., Luzern 2006, S. 17–49.

Agnes Lugo-Ortiz, Between Violence and Redemption: Slave Portraiture in Early Plantation Cuba, in: *Slave Portraiture in the Atlantic World*, hrsg. von dies., Angela Rosenthal, New York 2013, S. 201–228.

Agnes Lugo-Ortiz/Angela Rosenthal, Introduction. Envisioning Slave Portraiture, in: *Slave Portraiture in the Atlantic World*, hrsg. von dies., New York 2013, S. 1–38.

Peter Martin, *Schwarze Teufel, edle Mohren*, Hamburg 2000.

Myriam Volorio Perriard, Meuron, in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, Version vom 20.02.2017, übersetzt aus dem Französischen, <<https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/022384/2017-02-20/>>, konsultiert am 19.12.2022.

Martin Pestalozzi, Johann Rudolf Meyer als Industrieller, Erfinder, Philantrop, Politiker, Bauherr, Kaufmann und Mäzen, in: *Josef Reinhard 1749–1824. Trachten, Porträts, Menschenbilder*, Ausst.-Kat. Luzern: Kunstmuseum Luzern (10.12.2005–5.3.2006), hrsg. von Christoph Lichtin, Luzern 2006, S. 131–144.

Angela Rosenthal, Die Kunst des Errötens. Zur Kosmetik rassistischer Differenz, in: *Das Subjekt und die Anderen. Interkulturalität und Geschlechterdifferenz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, hrsg. von Herbert Uerlings u.a., Berlin 2001, S. 95–113.

Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Koloniale Körper – postkoloniale Blicke, in: *Den Körper im Blick: Grenzgänge zwischen Kunst, Kultur und Wissenschaft*, hrsg. von Beat Wyss, Markus Buschhaus, Paderborn 2008, S. 97–117.

Katja Wolf, „Und ihre siegreichen Reize steigert im Kontrast der Mohr.“ Weiße Damen und schwarze Pagen in der Bildnismalerei, in: *Weisse Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus*, hrsg. von Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Karl Hölz, Herbert Uerlings, Marburg 2004, S. 19–36.

Words Matter. An Unfinished Guide to Word Choices in the Cultural Sector, hrsg. von Wayne Modest, Robin Lelijveld, National Museum of World Cultures 2018, <https://www.materialculture.nl/sites/default/files/2018-08/words_matter.pdf>, konsultiert am 19.12.2022.

7 **Abbildungsverzeichnis**

Abb. 1: Josef Reinhard, *Porträt von Charles-Daniel de Meuron und zwei versklavten Männern, genannt Pedro und Vendredi*, 1789, Öl auf Leinwand, doubliert, 80.5 x 64 cm, Privatbesitz (Familie de Meuron), Musée militaire et des toiles peintes, Château de Colombier, Neuchâtel. In: Kat. Zürich 2022, S. 82.

Abb. 2: Tizian, *Laura Dianti mit Schwarzem Pagen*, um 1523, Öl auf Leinwand, Sammlung Heinz Kisters, Kreuzlingen. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tizian_058a.jpg> [aufgerufen am 21.12.2022].

Abb. 3: Anthonis van Dyck, *Marchesa Elena Grimaldi Cattaneo mit Schwarzem Pagen*, 1623, Öl auf Leinwand, National Gallery of Art, Washington. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anthonis_van_Dyck_016.jpg> [aufgerufen am 21.12.2022].

Abb. 4: Josef Reinhard, *Ulrich Bräker und seine Frau Salome aus dem Toggenburg*, 1793, Öl auf Leinwand, 70 × 49 cm, Bernisches Historisches Museum, Inv.-Nr. H/1965/92. In: Kat. Luzern 2005, S. 55.